10.

Zur Entwicklungsgeschichte des Wortbegriffes Stil.

Vortrag, gehalten in der Germanistischen Sektion der 52. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner, am 1. Oktober 1913.

Von Prof. Dr. **Eduard Castle-Wien.**

Die Entwicklung der germanischen Philologie sogut wie der romanischen scheint in der Gegenwart, nachdem die Grundfragen der Laut-, Formen- und Satzlehre einerseits, der Literaturgeschichte anderseits einer vorläufigen Lösung zugeführt sind, die Richtung zu den Realien und zur Stilistik zu nehmen. Nach längerer Pause haben in den letzten Jahren zwei Forscher (R. M. Meyer, E. Elster) den Versuch gemacht, auf streng wissenschaftlicher Grundlage ein System der deutschen Stilistik zu entwerfen. Die Schwierigkeit dieser Disziplin hebt aber eigentlich schon bei ihrem ersten Worte an.

Nach Auskunft unserer Wörterbücher begegnet „stilisieren" im Sinne des italienischen stilizzare (in Schrift fassen) bereits 1678, und Joh. Christian Nehrings Historisch-politisch-juristisches Lexikon 1736 gibt für stylus neben der allgemeinen Bedeutung „eine Art zu schreiben" schon die gelegentliche Wortbedeutung „Gebrauch, Manier, Weise". In jenen Kreisen, die den „deutschen Kanzleistylus" (die canzelijsche teutische schriftartlichkeit, wie Fischart scherzweise sagt) ausgebildet haben, ist wohl auch das Wort stilisieren und Stylus üblich geworden.

Für die Bedeutungsentwicklung von Stylus haben wir ein Analogon an Feder=calamus. Luther sagt noch äquivok: „Der Teufel hat eine harte Feder." In der später geläufigen Redensart „eine scharfe, eine beißende Feder führen", „eine elegante Feder führen" u. dgl. hat „Feder" nur mehr metonymische Bedeutung.

In diesem Sinne metonymischer Übertragung der Beschaffenheit des Schreibgerätes auf die Beschaffenheit des damit Geschriebenen hat sich aus Stylus=Griffel schon im Lateinischen die Bedeutung „Schreibart" entwickelt. Daß es sich bei der „Schreibart" nicht bloß um innere, geistige Beschaffenheit, sondern gelegentlich auch um äußere Beschaffenheit handelt, lehrt der Gebrauch des Wortes in der Chronologie: der 1. Oktober ist der 18. September 1913 a. St., d. h. alter julianischer Schreibart, stylo vetere vel antiquo =„secundum antiquum calendarium". Der Übergang der Wortbedeutung zu einem ganz allgemeinen, verwaschenen Begriff „Art und Weise, Gebrauch, Manier" liegt hier schon sehr nahe.

Die antike Rhetorik schärfte die Regel ein, daß jedem Stoff eine eigene Darstellungsform, anders gesprochen eine eigene Schreibweise, ein eigener Stylus zukomme. Unterschied man danach prosaischen und poetischen Stil, Brief-, Geschäfts- und Kanzleistil usw., so konnte

Digitized by Google

man wohl auch das Wort Styl auf die Darstellungsform musikalischer Stoffe übertragen und von einem Kirchen-, Theater- und Kammerstil reden, was ebenfalls Nehring bereits für 1736 bezeugt. Es scheint auch auf die Darstellungsform malerischer Stoffe angewandt worden zu sein, und man konnte wohl von dem „Stil einer mythologischen Landschaft" reden — doch weiß ich nicht, seit wann. Uns ist es ganz geläufig, von einem dorischen, ionischen, korinthischen „Baustil" zu sprechen. Sulzer in der „Allgemeinen Theorie der schönen Künste" 1771—1774 kennt diese Ausdrucksweise nicht. Er spricht von einer griechischen, römischen, gotischen, italienischen, französischen Bauart, worunter er den besonderen Geschmack versteht, wodurch sich die Gebäude verschiedener Völker voneinander unterscheiden; ferner von „dorischer, ionischer, korinthischer Säulenordnung". Das Wort Styl findet sich nur in dem Artikel „Schreibart", dessen erster Satz uns gleich den beschränkten Begriff verrät, den der gelehrte Verfasser mit dem Worte „Styl" verbindet: „Man pflegt in den Werken des Geschmacks die Materie oder die Gedanken von der Art, sie vorzutragen oder darzustellen, zu unterscheiden und das letztere den Styl oder die Schreibart zu nennen." Freilich kann man auch von dem Styl eines Malers sprechen, wo man dann allerdings unter dem Worte Styl „nicht bloß seine besondere Art der Zusammensetzung, Zeichnung und Farbengebung, sondern auch etwas von dem Materiellen des Gemäldes" versteht. In seinen ziemlich langatmigen und pedantischen Auseinandersetzungen über das Wesen des Styles fußt Sulzer ganz auf Buffons akademischer Antrittsrede von 1753, die in dem sprichwörtlich gewordenen Paradoxon gipfelte: „Le style est l'homme même." Es gibt so viele Schattierungen des Styls, sagt Sulzer, als Physiognomien unter den Menschen; aber die Eigenschaften einer guten Schreibart sind 1. gutes, gesittetes Wesen, 2. Übereinstimmung des Charakters mit dem Inhalt, 3. ästhetische Kraft, 4. Klarheit, Leichtigkeit, Bestimmtheit, Nettigkeit, 5. Einförmigkeit (Einheit), 6. Wohlklang und Reinigkeit des Ausdrucks — Kategorien, die zum großen Teil auf die Lehren des französischen Klassizismus zurückgehen und die bis heute ein Nachleben führen in den schulmäßigen Anweisungen zur Abfassung von Briefen und Aufsätzen, den „stilistischen Übungen" und „dem stilistischen Unterricht" unserer Schulen.

Aber zu der Zeit, da Sulzer „Personen, die auf einer mittleren Stufe der Bildung standen, zum Hausgebrauch belehrte"[1], war von einem anderen, der sich an den Werken der großen Kunst von innen aus auferbaute, war von Winckelmann dem Worte „Styl" ein neuer, tieferer Gehalt gegeben.

[1] Goethe, Italienische Reise, Frascati, 15. November 1786, (W. 30, 216); Caserta, 15. März 1787 (W. 31, 51 f.).

Digitized by Google

Angeregt von Florus, der die Geschichte des römischen Volkes nach den vier Lebensaltern eines Menschen einteilte, war Winckelmann bei der Betrachtung der neueren Italiener sowie der alten Kunstwerke zu der Aufstellung von „vier Zeiten" oder, wie wir heute sagen würden, von vier kunstgeschichtlichen Entwicklungsperioden für das Wachstum und den Fall der griechischen Kunst gekommen[1]; in ähnlicher Weise hatte Scaliger vier Hauptzeiten der griechischen Dichtkunst unterschieden. Es lag nun nahe, die Perioden der bildenden Kunst mit den Perioden der redenden Künste in eine Parallele zu bringen. Den älteren (archaischen) Stil, der bis auf Phidias dauert, verdeutlichte sich Winckelmann durch die Schreibart des Herodot; den großen hohen Stil des Phidias, Polyklet, Skopas, Alkamenes, Myron erkannte er wieder in der Schreibart des Plato, Lysias, Xenophon; auf den schönen Stil des Praxiteles, Lysipp und Apelles folgt dann der Stil der Nachahmer, Abnahme und Verfall der griechischen Kunst. Es ist leicht einzusehen, wie Winckelmann nach seiner Lehre von der zweifachen Grazie, der erhabenen und der gefälligen, das genus tenue oder subtile der antiken Rhetorik der Kunstart des Phidias, das genus medium oder suave der Kunstart des Praxiteles gleichsetzen konnte.

Stil war jetzt als Terminus für die Kunstgeschichte gewonnen, aber vergebens suchen wir bei Winckelmann selbst nach einer Definition des neuen Terminus. Die griechischen Kunstwerke haben Stil, durch ihren Stil unterscheiden sie sich ebenso von den Kunstwerken der Neueren wie von den Gegenständen der Natur — das stand fest, aber worin dieser Stil bestehe, was unter ihm zu verstehen sei, das blieb eine offene Frage. Ihre Lösung ward von zwei Seiten in Angriff genommen: die Archäologen gaben den neuen Terminus weiter an die Praktiker, in erster Linie an die Architekten; aber auch die Kunsttheoretiker, allen voran Goethe, bemächtigten sich seiner, und es ist nun höchst interessant zu verfolgen, wie sich der aus der gemeinsamen Wurzel Winckelmannschen Denkens entsprossene Begriff allmählich entfaltet und ganz nach der Eigenart der Männer, die ihn weiterzudenken suchen, verschiedenen Inhalt annimmt.

Während Rumohr in seinen „Italienischen Forschungen" 1827 (I,37) erklärte, Stil sei ein zur Gewohnheit gediehenes Sichfügen in die inneren Forderungen des Stoffes, in welchem der Bildner seine Gestalten wirklich bildet, der Maler sie erscheinen macht, was F. Th. Vischer (Ästhetik § 527, Das Schöne und die Kunst S. 273) etwas abstrakter Übergang der idealbildenden Tätigkeit in die technische Gewöhnung nennt, erkannte der in Schinkels Klassizismus und in Hegels Panlogismus aufgewachsene Berliner Karl Böttticher in seiner ehemals hoch angesehenen „Tektonik der Hellenen" (1844—1852) das Wesen des griechischen Stils darin,

[1] Geschichte der Kunst des Altertums, Buch VIII, Kap. 1.

Digitized by Google

daß die Bauform bei den Griechen nichts anderes gewesen sei als Verkörperung oder bildnerische Darstellung eines inneren Begriffs im Raume, was nach streng spekulativer Methode, die ebenso hochmütig über die Zeugnisse der Schriftsteller hinwegging, wie sie vornehm über die monumentale Überlieferung hinwegsah, bis ins einzelne ausgeführt ward.

Bei Rumohr also einseitige Betonung des materiellen, bei Böttticher einseitige Betonung des begrifflichen Elementes. Der Einseitigkeit beider Auffassungen trat Gottfried Semper mit seiner „empirischen Kunstlehre" entgegen, der er den Titel gab „Der Stil" (1860) und die in ein System der vergleichenden Stillehre auslaufen sollte, zu dessen Ausführung der geistvolle Künstler nicht mehr kam. Auch Semper weicht zunächst einer Definition des Begriffes Stil aus: „Der Ausdruck Stil", sagt er[1], „wird angewandt zur Bezeichnung einer gewissen Vollendungsstufe der Kunstwerke, welche erreicht werden kann: 1. durch künstlerisch richtige Ausnützung der Mittel, 2. durch Beobachtung jener Beschränkungen, welche teils in der Aufgabe selbst enthalten und gegeben sind, teils auch durch die begleitenden Nebenumstände bedingt werden, welche die Lösung derselben in jedem einzelnen Fall modifizieren." Die in der Aufgabe selbst enthaltenen und gegebenen Beschränkungen beruhen auf gewissen Gesetzen der Natur und des Bedürfnisses, die zu allen Zeiten und unter allen Umständen sich gleich bleiben: hierauf sind die Motive und die Typen zurückzuführen, das sind die ursprünglichen, von dem Bedürfnis vorgeschriebenen Formen, welche aber je nach den bei ihrer Herstellung zur Verwendung kommenden Materialien modifiziert werden. Als begleitende Nebenumstände, welche die Lösung der künstlerischen Aufgabe in jedem einzelnen Falle modifizieren können, hebt Semper drei hervor: den Einfluß des Materials, des technischen Verfahrens oder der Prozesse, die bei der Herstellung in Frage kommen, ferner lokale und ethnologische Einflüsse (des Klimas, religiöser, politischer Einrichtungen), endlich persönliche Einflüsse durch den Auftraggeber, durch den Künstler und durch denjenigen, welcher das Kunstwerk praktisch herzustellen hat. Indem Semper alle diese Momente zusammenfaßt, kommt er zu der kürzeren Formel: Stil ist die Übereinstimmung einer Kunsterscheinung mit ihrer Entstehungsgeschichte, mit allen Vorbedingungen und Umständen ihres Werdens. Die Einseitigkeiten Rumohrs und Böttichers waren nun zu einer glücklichen Synthese vereinigt: neben dem stofflichen und begrifflichen Element kommt auch das technische zu seinem Rechte.

Sempers Schüler und Anhänger gingen dann eigentlich wieder einen Schritt zurück, indem sie jedes geistige Element ausschalteten und die Kunstformen als ein Produkt aus Stoff und Technik erklärten. Gegen sie zog Alois Riegl in seinen „Stilfragen. Grundlegungen

[1] Kleine Schriften (1884), S. 267 ff.

Digitized by Google

zu einer Geschichte der Ornamentik" (1893) zu Felde, von dem Gedanken ausgehend, daß für den Menschen das Bedürfnis nach Schmuck ebenso groß gewesen sei als das Bedürfnis nach Schutz, daß sich daher neben Kunstformen technischen Ursprungs auch reine Zierformen müssen nachweisen lassen. Riegls Buch hat ähnlich wie Sempers Werk der Kunstwissenschaft wieder für ein Menschenalter Anregungen geboten.

Für alle Bestrebungen der modernen Kunst, zu „stilisieren", einen eigenartigen, einen „neuen" Stil zu finden, haben Semper und Riegl und deren Schüler die theoretischen Grundlagen geschaffen. Aus ihren Werken werden die Schlagworte bezogen, die die ausübenden Künstler sowohl wie die zunftmäßigen Kritiker gebrauchen und die einer genauen Untersuchung und Klarstellung vom philologischen Standpunkt dringend bedürften.

Ganz andere Vorstellungen als bei diesen Praktikern verbinden sich mit dem von Winckelmann übernommenen Terminus Stil bei Goethe[1]. Als er nach Italien kam, waren die Stile der verschiedenen Völker des Altertums und die Epochen dieser Stile in sich das Wichtigste, woran er sein Auge und seinen Geist übte[2]. „Aber wie nun zu dieser Einsicht gelangen! Vorgearbeitet nicht viel, der Begriff richtig und herrlich aufgestellt, aber das Einzelne im ungewissen Dunkel. Eine vieljährige entschiedene Übung des Auges ist nötig, und man muß erst lernen, um fragen zu können. Da hilft kein Zaudern und Zögern, die Aufmerksamkeit auf diesen wichtigen Punkt ist nun einmal rege, und jeder, dem es ernst ist, sieht wohl ein, daß auch in diesem Felde kein Urteil möglich ist, als wenn man es historisch entwickeln kann"[3].

So ging denn Goethe in die Schule der Kunstgelehrten wie Reiffenstein, Hirt, Meyer, Moritz, der ausübenden Künstler wie Hackert, Tischbein, Angelika Kaufmann u. a.

In diesem Kreis wurde er in die Kunstweisheit seiner Zeit eingeweiht durch Anschauung und Begriff. Da mögen Gemälde wohl noch nach den Kategorien des André Félibien (1686) betrachtet und auf dessin, imiter sur le naturel und manière beurteilt worden sein. Da mag ein anderer Shaftesburys Lehre von den drei Klassen der Schönheit vorgetragen haben: tote Formen ohne Geist und Tätigkeit (im Natur- und Kunstgegenstand), bildende Formen mit Geist und Tätigkeit (im Menschen), die Geist und Tätigkeit hervorbringende Form allerhöchster unvergleichlich originaler Schönheit (in Gott). Den Schweizern war die Meinung Breitingers noch ganz geläufig daß auf der untersten Stufe stehe, wer bloß die materielle Welt zu

[1] Vgl. meinen Aufsatz „Winckelmanns Kunsttheorie in Goethes Fortbildung" in der Zs. f. d. o. G. 1908, S. 1 — 17.

[2] Goethe an Karl August, 20. Januar 1787 (Br. 8, 137).

[3] Italienische Reise, 28. Januar 1787 (W. 30, 264).

Digitized by Google

schildern wisse, höher, wer das Seelische und Leidenschaftliche schildere, am höchsten, wer die möglichen Welten beherrsche. Auf solche Lehrsätze bezog man sich, wenn man für oder gegen die zwei Kunsttheorien focht, die damals als die herrschenden angesehen werden können.

Die eine, den modernen Franzosen wie Diderot nahestehend und mit Winckelmann polemisierend, verweist den Künstler auf die Wirklichkeit, verlangt von ihm eine realistische Wiedergabe der Natur, betont das Stoffliche gegenüber dem Formellen und preist als höchste Kunstleistung das Charakteristische und Individuelle. Ihr Hauptvertreter war in Goethes römischem Kreis Hirt.

Die andere, vom französischen Klassizismus ausgehend und Winckelmann nahestehend, will als Gegenstand der Kunst nur das Schöne gelten lassen, sieht das eigentlich künstlerische Element nicht im Materiellen, im Stofflichen, sondern in der Form oder Idee und verlangt von dem Kunstwerk einen typisch-generischen Charakter. Als ihren Wortsprecher dürfen wir uns Meyer denken.

Man hat es für das Kennzeichen des Genies erklärt, daß es dort, wo sich die andern durch ein aut — aut den Ausweg versperren, eine dritte Möglichkeit erkennt. Eine Hilfe mag dabei Goethen auch Spinozas Erkenntnistheorie geboten haben. Jener Realismus, der sich auf Diderot berief, war doch nicht mehr als „Wahrnehmung" der gegebenen Wirklichkeiten, der entia nach der mittelalterlichen Philosophensprache, und deren Nachahmung; jener andere Idealismus, für den die Franzosen und Winckelmann zeugten, mit seiner scharfen Betonung des künstlerischen Abstraktionsprozesses konnte der „Verstandestätigkeit" gleichgehalten werden, seine Hervorbringungen mag man als Manier gelten lassen. Das wahre Kunstwerk aber ist Ausfluß der Intuition, der unmittelbaren Auffassung von dem ewigen, notwendigen Folgen aller Dinge aus Gott, der Erkenntnis sub specie aeterni.

Und so kommt Goethe zu seiner Kunstlehre, die von dem Künstler verlangt, daß er nicht die entia, sondern die essentia, nicht die Wirklichkeit oder das Schöne, sondern das wahre Wesen der Dinge darstelle; daß er Form und Stoff, das idealistische und das realistische Element, miteinander verschmelze, so daß die Form den Stoff vertilgt, worin der Stil besteht; daß das Kunstwerk im Individuellen das Typische offenbare und derart symbolisch sei.

Auf diese Weise ist das Kunstwerk wahr und doch nicht wirklich, natürlich zugleich und übernatürlich, Einzelfall und doch von allgemeiner Bedeutung, es verkörpert das sinnlich Höchste und läßt das sittlich Höchste ahnen.

Diesen höchsten Grad, welchen die Kunst je erreicht hat und je erreichen kann; den auch nur zu erkennen schon eine große Glückseligkeit ist, und davon sich mit Verständigen zu unterhalten, ein

Digitized by Google

edles Vergnügen; wohin zu gelangen, sich den höchsten menschlichen Bemühungen gleichstellen darf: diesen Grad allein will Goethe als „Stil" bezeichnet wissen.

Goethe hat seine Stillehre unmittelbar nach der Rückkehr aus Italien 1789 in dem kurzen Merkuraufsatz über „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl" dargelegt (W. 47, 77 ff.) und in allen folgenden kunsttheoretischen Schriften wandellos an ihr festgehalten.

Ihre Bedeutung liegt vor allem in der vollständigen Überwindung des Nachahmungsprinzips, das, auf die Autorität des Aristoteles gestützt, bis dahin die ganze neuere Ästhetik beherrscht hatte, und des akademischen Eklektizismus, der sich die Operation des Genies als ein bloßes „Zusammensetzen", „Komponieren" vorstellt. Eine vollkommene Nachahmung der Natur ist dem Künstler in keinem Sinne möglich; wohl aber hat er die Natur nachzubilden, mit ihr zu wetteifern, etwas, das ihren Erscheinungen ähnlich ist, etwas Geistig-Organisches hervorzubringen. Das Kunstwerk faßt nach der bekannten Formel von K. Th. Moritz wie in einen Brennpunkt die vollkommensten Verhältnisse des großen Ganzen der Natur, ebenso wahr und so richtig wie sie selbst, in seinen kleinen Umfang als ein für sich selbst bestehendes Ganzes; in diesem Sinne ist es in sich selbst vollendet und Selbstzweck, es will hervorgebracht und empfunden, nicht aber erkannt und genossen werden.

Von hier aus schlug sich wie von selbst die Brücke zu Kant und Schiller, die Kunst und Natur nebeneinander stellten, sie wohl füreinander, aber nicht absichtlich wegeneinander bestehen ließen und beiden das Recht zugestanden, aus großen Prinzipien zwecklos zu handeln.

Eine dankbare Aufgabe wäre es nun, die weitere Entwicklung des Goetheschen Stilbegriffs bei den Romantikern, bei Schelling, Solger, Rötscher, Hebbel usw. zu verfolgen und zu zeigen, wie der Umschwung vom Idealismus zum Realismus wohl dazu geführt hat, daß er unserer modernen Kritik gänzlich verloren gegangen ist.

Es ist also ein dreifacher Sinn, den wir in unserer Sprache mit dem Worte Stil verbinden. Dies hat bereits Gottfried Semper, ohne sich auf eine historische Untersuchung einzulassen, erkannt. „Wir sagen, eine Arbeit habe keinen Stil, weil das Material in einer Weise behandelt worden ist, die dessen Natur nicht entspricht. Wir sagen ferner: ägyptischer Stil, arabischer Stil usw., und hier hat dieses Wort einen ganz anderen Sinn, dieser Teil der Stillehre ist der Gegenstand der Kunstlehre und Ethnologie. Endlich sagen wir: Stil des Raphael, Stil Louis XIV., Jesuitenstil usw.; die Behandlung dieser persönlichen Gattung Stil gehört einem andern Gebiet der Kunstgeschichte an, welches als Museologie bezeichnet werden kann." In ganz ähnlicher Weise werden in der jüngsten Untersuchung über den „Begriff des Stils", die mir bekannt geworden ist, von Johannes

Digitized by Google

Volkelt[1] drei Besonderungen der künstlerischen Formbestimmtheit oder des Stils unterschieden: eine infolge der Entwicklung der Künste nach Zeiten, Völkern und Kulturen; eine zweite durch die Vielheit der Künstlerindividuen; eine dritte dadurch, daß in dem künstlerischen Schaffen verschiedene und gleichberechtigte Möglichkeiten der Ausgestaltung liegen. Die entwicklungsgeschichtliche Untersuchung befähigt uns, mit wünschenswerter Klarheit die drei Bedeutungen des Wortbegriffes Stil zu sondern. Ihre reinliche Scheidung erscheint mir auch im Gebrauch der Literaturwissenschaft als äußerst wertvoll. Wenn wir von dem Stil des „Götz" reden, meinen wir seine Schreibart im Sinn der alten Rhetorik. Wenn wir von dem Stil des „Sturmes und Dranges" sprechen, schwebt uns eine kunstgeschichtliche Periode und deren künstlerische Eigenart vor. Wenn wir Goethes, Kellers „stilvollen Realismus" rühmen — nebenbei gesagt, ein ganz mißverständlicher und darum höchst unglücklicher Terminus —, so liegt Goethes Stilbegriff, also eigentlich eine Wertung des Kunstwerkes in bezug auf die Stufe seiner Vollendung, zugrunde.

Die wissenschaftliche Stilistik selbst sieht sich daher vor eine dreifache Aufgabe gestellt: Sie ist in erster Linie, hierin schließe ich mich Ch. Bally[2] an, Lehre von der Art des sprachlichen Ausdrucks, von der Verwendung des Laut-, Wort- und Formenschatzes, mit dem der Sprechende seine Gedanken auswirkt und ausdrückt, mit dem er im Angesprochenen Eindruck und Gegenwirkung erzielt. In zweiter Linie untersucht sie, wie und unter welchen Bedingungen der allgemein übliche Ausdruck literarische Geltung bekommt; hier gilt es, die kunstmäßige Absicht, die persönliche Note, die der Art des Ausdrucks innewohnt, zu erkennen, die Stilistik erhebt sich zur Lehre vom Stil der schriftstellerischen Einzelpersönlichkeit sowohl wie ganzer literaturgeschichtlicher Perioden. Und endlich in dritter Linie kann sie, wenn sie sich den Goetheschen Stilbegriff zu eigen machen will, die Anforderungen untersuchen, die an das sprachliche Kunstwerk im höchsten Sinne zu stellen sind.

Ein weites Arbeitsfeld liegt vor uns. Allenthalben ist es schon gerodet und bereitet. Eigentlich ist nur mehr der Erntesegen einzubringen. Ich bin überzeugt: an Arbeitern hiezu wird es nicht fehlen.

---

[1] Dessoirs Zeitschr. Ästh. f. u. allg. Kunstw. VIII (1913), S. 209—246.

[2] Stylistique et linguistique générale. Arch. f. D. St. D. n. Spr. CXXVIII (1912), S. 87—126.